

Литературный факт.
2023. № 2 (28)



Literaturnyi fakt [Literary Fact],
no. 2 (28), 2023



Научная статья
УДК 821.161.1.0
<https://doi.org/10.22455/2541-8297-2023-28-194-217>
<https://elibrary.ru/HIUZJM>

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Роль экфрасиса в создании иеротопии «Мирожских стихов» Всеволода Рожнятовского

© 2023, И.В. Мотеюнайге

Псковский государственный университет,
Псков, Россия

Аннотация: В статье анализируется книга Вс. Рожнятовского «Мирожские стихи» (2013), демонстрирующая сакрализацию описанного в ней места. Автор показывает специфику бытования заглавного топонима в культурном сознании псковичей (название реки поглощается названием храма, ставшего музеем) и находит объяснение этому факту в поэтической книге Рожнятовского. Ее композиция намечает своеобразный лирический сюжет: названия разделов книги обозначают путь автора от музейной работы через прикосновение к христианской религии и искусству — к собственному поэтическому творчеству в русле христианского представления о слове-Логосе. Мотив выхода из храма позволяет поэту распространить полученное в нем «знание» о тварности мира на весь город, который воспринимается городом-храмом; обретенный же поэтический дар превращает его книгу стихов в своеобразную молитву человека XX в., потрясенного встречей с христианской художественной традицией. Особое внимание в статье уделяется специфике поэтических экфрасисов Рожнятовского, представляющих собой описания фресок Спасо-Преображенского собора Псковского Мирожского монастыря. На материале трех стихотворений, содержащих экфрастические описания, анализируется положение субъекта речи: внутри храма и одновременно внутри сюжета настенной росписи. В этом усматривается иллюстрация к мыслям о. П. Флоренского об иконе и храмовом искусстве. В статье также указывается на переклички восприятия фресок автором XX в. с иконописной программой росписи XII в., которая отражает богословскую полемику о соединении в Боге-сыне божественной и человеческой природы. Увлеченность поэта этой проблематикой свидетельствует об актуальности иеротопии даже для конца прошлого столетия.

Ключевые слова: Вс. Рожнятовский, «Мирожские стихи», фрески, экфрасис, Спасо-Преображенский собор Псковского Мирожского монастыря.

Информация об авторе: Илона Витаутасовна Мотеюнайте — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры филологии, коммуникаций и русского языка как иностранного, Псковский государственный университет, пл. Ленина, д. 2, 180000 г. Псков, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6117-4555>

E-mail: ilona_motya@mail.ru

Для цитирования: Мотеюнайте И.В. Роль экфрасиса в создании иеротопии «Мирожских стихов» Всеволода Рожнятовского // Литературный факт. 2023. № 2 (28). С. 194–217. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2023-28-194-217>

Семиотические исследования городского пространства, начатые В.Н. Топоровым [16] и Ю.М. Лотманом [7], инициировали последующее изучение/конструирование целого ряда локальных текстов, включая Московский [10], Крымский [5], Кимрский [4], Псковский [12] и др. [8]. Внимание ученых в этой теме было направлено на интеграцию бытовых, архитектурных и словесных отражений некоего общего смысла, запечатленного в идеологемах и топосах жителей данной местности о ней самой. В.В. Абашев справедливо указывал на то, что «осваивая место, избранное для жизни, человек не только преобразует его утилитарно. Исходя из духа и норм своего языка и культуры, он организует новое место символически и тем самым, вырывая его из немого доселе ландшафта, приобщает к порядку культуры. Культура не нейтральна к физическому пространству, она его идеально переустраивает и трансформирует, сообщает ему структуру и смысл» [1, с. 5]. Как происходит такое смыслообразование можно проиллюстрировать применительно к Пскову поэтическим сборником Вс. Рожнятовского «Мирожские стихи» [13].

Всеволод Михайлович Рожнятовский (1956–2018) с 1984 г. в течение двадцати лет выполнял обязанности старшего научного сотрудника Отдела монументальной живописи Древнего Пскова в Псковском государственном объединенном историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике; он был хранителем памятников средневековой монументальной живописи — фресок Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря. Сборник «Мирожские стихи» был издан в 2013 г., когда автор уже жил в Санкт-Петербурге, куда уехал в 2001 г. В книгу, однако, вошли стихи, созданные им в период с 1988 по 2002 гг., во время работы в музее.

Название книги содержит псковский топоним «мирожские», включающий три составляющие: реку, монастырь и музей. Мирожка — третья по величине река Пскова, ландшафтно-географически

оформленного именно реками, что отразилось в структурировании городского пространства и, что особенно значимо, в языке псковичей: два из трех районов города называются по гидронимам: Запсковье и Завеличье; причем произношение этих названий с ударным первым слогом относится к провинциализмам, поскольку распространены только в Пскове.

Построенный в XII в. у впадения Мирожки в Великую монастырь получил имя от названия реки и в современном культурном сознании практически вытеснил ее. Уступающая лишь Великой и Пскове река, при наличии Мирожской набережной, норовит слиться именем с монастырем, поскольку расположенные на ней объекты — дамба и Дендропарк — словно вытесняют ее ландшафтно: река перегорожена дамбой, убрана в трубы и разливается прудом в Дендропарке. На вывесках, в обиходе жителей Пскова и даже в поисковых системах Сети под словом «Мирожка» понимается прежде всего монастырь, территорию которого с 2001 г. делят РПЦ и областной музей, которому и принадлежит Спасо-Преображенский собор с роскошными фресками. В языковой картине города псковичей слово «Мирожка» ассоциируется именно с ним.

Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря — едва ли не главная достопримечательность города, поскольку его историческое значение, зафиксированное ЮНЕСКО, выходит за рамки местности: единственный художественный аналог его фрескам, по мнению специалистов, — это сицилийские мозаики, а единственный исторически близкий к нему храм — ладожская церковь Св. Климента [3, с. 57–66; 6, с. 106–112; 9, с. 15–27; 14, с. 6, 14; 15, с. 176–177]. Возведение Спасо-Преображенского собора считается свидетельством «ассимиляции византийских художественных традиций молодой русской культурой» [14, с. 3]. Об уникальности смыслового ансамбля архитектуры и живописи собора многократно говорили историки, реставраторы, архитекторы и музейные работники, усматривающие в коротком периоде деятельности основателя монастыря новгородского епископа Нифонта в Пскове (1137–1142) один «из переломных моментов в истории зодчества северо-западной Руси XII столетия» [14, с. 5].

Нифонт строил Спасо-Преображенский собор с целью христианизации русских земель на Северо-Западе. Возводимые им монастыри в середине XII в. (1131–1156 гг.) были призваны воплотить «программу проповеди христианских идеалов». «Еще недавно языческая Русь, только что обретшая из рук Византии новую веру, через христианство активно приобщалась к многовековой художественной

культуре Средиземноморья» [14, с. 5], — пишет В.Д. Сарабьянов, руководивший в 1990-е гг. реставрацией фресок в Спасо-Преображенском соборе.

До нашего времени дошло более 80% фресковой росписи. Фрески производят сильное впечатление продуманностью иконографической программы и яркостью красок.



*Восточная часть северной ветви подкупольного креста. Общий вид
The eastern part of the northern branch of the domed cross. A general view*

В соборе работала византийская артель, мастера использовали минеральные краски, отчего фрески выглядят необычно ярко. Их сюжеты легко читаются даже при фризовой росписи; этому способствует и соизмеримый с человеческим ростом размер собора (высота концов креста равнялась 10 м).

Двадцать лет созерцания росписей музейным работником, присутствовавшим при их реставрации, естественно, отразились в его «Мирожских стихах». В них часты тематически маркированные слова: это, прежде всего, архитектурная и реставраторская лексика («апсиды», «купол», «своды», «паруса», «фрески», «алебастр», «обнажения стен», «цветная прохладная штукатурка»), библеизмы и евангельские аллюзии, а также указания на церковный обиход («Серафим», «дискос», «стихарь», «мафорий», «ризы», «благовест»,

«соборованье» и т. п.). Однако образ субъекта лирической речи в книге не сводится к ипостаси музейного работника; это современный человек, столкнувшийся с христианской культурой и испытавший на себе ее воздействие. Оно сказывается на его мировосприятии в целом и на отношении к месту, в котором он живет, — к городу Пскову. Еще одна грань его образа — собственно поэтическая; автор осмысляет отношение к слову как к Логосу и рефлексивирует о словесном творчестве.

Все это отражено уже в композиции «Мирожских стихов». Книга состоит из шести разделов¹: «Ограда» (21); «Чудеса Господни» (4); «Праздники» (17); «Маргарит реки Великой» (33); «Титло и табула» (7); «Мирожские схолии» (17). Названия разделов, которые правомерно назвать циклами, имплицитно намечают определенный вектор развития лирического сюжета: от созерцания окружающего мира в замкнутом пространстве к попытке («схолии» — ученические записи) рассказать об обретенном опыте.

Слово «ограда» отсылает к закрытому пространству, объединяющему монастырь и музей как места сосредоточенного служения, уединения, выделенности из актуального настоящего времени, и связанному со специфическим безвременьем вечности. Не случайно в описательных стихах этого раздела актуален прообраз райского сада. «Чудеса» и «Праздники» прочно связаны с христианской культурой, которая отзывается и в эпитафиях к разделам, коих от одного до трех у каждого; они взяты из Евангелия от Фомы, преп. Ефрема Сирина (3); ап. Павла, св. Иоанна Дамаскина; Деяний ап. Иоанна, 9 песни Пасхального канона, св. Иоанна Златоуста; Евангелия Детства, преп. Исаака Сирина. Четвертый цикл сборника — «Маргарит реки Великой» связывает церковный и словесно-письменный пласты культуры, последний вводит тему персонального авторства. Слово «Маргарит» (от греч. *Μαργαρίται* — жемчужины) отсылает к названию сборника слов Иоанна Златоуста в византийском и древнерусском вариантах. Наряду с этой аллюзией, в названии содержится и локальная тема: во-первых, ее презентует гидроним, во-вторых, оно перекликается с названием сборника «Измарагд реки Великой» псковского поэта Е. Шешолина, с которым Вс. Рожднятовский дружил. Одно из стихотворений раздела и посвящено Шешолину. Названия «Титло и табула» и «Мирожские схолии» развивают тему ученического письма. При этом средневеково-религиозная этимология слова «схолии» выдвигает на первый план специфическое ученичество:

¹ В скобках указано количество стихотворений в разделе.

каждый человек на земле — ученик, поскольку, по христианскому учению, целью его существования становится постижения мира и замысла Божьего.

В процессе обретения лирическим субъектом словесного дара, точнее, формирования его стремления к высказыванию, большую роль играет созерцание живописных шедевров XII в. Иконописная программа храмовой росписи Спасо-Преображенского собора отражает едва ли не важнейшую для истории Церкви и христианского мира проблему: «С точки зрения догматического содержания росписей, лейтмотивом мирожских фресок является тема соединения в Боге-сыне божественной и человеческой природы и Его искупительной жертвы» [14, с. 14]. Роспись собора несет отпечаток «интенсивной богословской полемики» в Византии XI в.: «Оппоненты ортодоксального православия, пытаясь дать рационалистическое объяснение чуду пресуществления евхаристических даров — хлеба и вина — в тело и кровь Христовы, по существу, отрицали догмат о реальности воплощения Бога и ипостасном соединении во Христе божественной и человеческой природы. Именно утверждение этого основополагающего догмата христианской веры, на котором основывается все православное богословие спасения, и стало одним из главных лейтмотивов центральных ансамблей византийской монументальной живописи середины — второй половины XII в.» [14, с. 16]. Фрески Мирожского собора продолжают эту тему, убеждая человека XX в. в богочеловечестве Христа языком живописи и погружая его в сюжеты из Евангелий и апокрифов. Среди них, кстати, есть место и уверению Фомы, за которым закрепилась тема сомнения; она в разных частях храма всплывает трижды. Самое объемное изображение — на восточной стене южного рукава. Сомнения в Божественной природе Иисуса Христа свойственны людям во все времена существования христианства, и в XX в. не менее, чем в XII в. Таким сомневающимся ранее предстает автор «Мирожских стихов», рассказавший о встрече современного человека с искусством, одухотворенным верой, что и инициировало создание им поэтической книги.

Стихи всей книги содержат следы многолетнего и специфичного взглядывания музейного работника в росписи Спасо-Преображенского собора и вдумывания в церковную традицию, воплощенную в послании основателя Мирожского митрополита Нифонта и древних мастеров. Поражающая глаз красочность настенной росписи называется в богатстве цветообозначений, обычно называемых по фресковым краскам и их основе — камням.

И парит под куполом, на сводах,
паруса обводит и люнетту,
охра желтая целебней меда в сотах,
киноварью — южный запах лета.

И любовь в ночной ляпис-лазури,
и белила, зимние полозья... [13, с. 26]

Только ночью, как сгустеет,
Их когда никто не видит, —
Зажигаются огнями
Изумруд, рубин, топаз,
Влажный профиль ожерелья
Под луною жемчугами:
Темноту венчают камни,
Ровным пламенем горя [13, с. 78].

Стихотворениям из разделов «Чудеса» и «Праздники» особенно легко найти соответствия на стенах собора. Например, в «Преображении» рассказывается о событии, потрясшем наблюдателя-рассказчика.

Вдруг одна виноградина в небе сорвалась
И на них, наливаясь огнем, нарастала,
И вершина горы в негатив обратилась:
Опускаясь к ней, так звезда сияла.
До изнанки души, не стерпеть, светлело:
и они повалились, жмурясь: Помилуй! —
сквозь туман увидав, как белее мела
одеянье Его излучением било [13, с. 64].



*Преображение Господне. Восточный свод и подпружная арка
The Transfiguration of the Lord. The eastern vault and the girth arch*



Преображение Господне
The Transfiguration of the Lord

Храмовый сюжет Преображения расположен в своде алтаря. Фигура Христа вписана в белый круг, резко контрастирующий с синим фоном и словно прозрачный внутри, что, действительно, напоминает ягоду.

Детальное описание фрески встречаем и в «Ангеле у гроба Господня»:

От скалы отвалился камень,
черный ветер уперся оттуда.

Выпирало иное пространство,
и не гнулось, и мчалось дальше,
а в груди на пустом — замирало,
а мы терли глаза, ослепши.
Там в утробе скалы — столбняк вертикальный:
без Чела зависал белый плат,
в куль бинты и пленки свивались.

Твердой молнией треснуло небо,
или снег на вершины выпал.

Ангел инеем переливался,
 восседал над скалою, слева.
 Указал — жест во тьму гробницы:
 Не ищите Его среди мертвых!
 Две жены, как два дерева медных,
 и туманом подсвечены лица [13, с. 74].



*Ангел у гроба Господня на восточной части
 северной ветви подкупольного креста.
 An angel at the Holy Sepulcher in the eastern part of
 the northern branch of the domed cross*

Профессиональная лексика реставраторов, используемая в стихах, заставляет говорить об экфрасисах: мы читаем описания изображений, автор смотрит на них, казалось бы, извне. Но лишь в отрыве от контекста многие описания выглядят чистой игрой воображения и риторикой; это скорее, перенос изображения в вербальную форму. Такие фрагменты, как: «<вода> вскипала, / белым цветом в берега взбежав, / а потом уж — синею казалась, / и уже серебряной была» [13, с. 67]; «золотые молнии дробились / нитями улыбочных одежд» [13, с. 69]; «и два дерева, светло и темно-зеленым...» [13, с. 75]; «луч обломился в синий запад» [13, с. 62]; «чернота горы» [13, с. 63]; «серебряная известь тела» [13, с. 72], — очень конкретные и узнаваемые при рассматривании фресок описания увиденного на стенах. Мы понимаем, что человек описывает изображенное.



*Деяния апостолов. Северо-западный компартимент
The Acts of Apostles. The northwest compartment*



*Оплакивание Христа. Северная стена
The Lamentation of Christ. The northern wall*

Однако все стихи раздела сюжетны, и в них, как правило, «сюжет смотрения» совмещен с сюжетом фрески. Этот прием соответствует принципу фризового построения композиции, которое специально отмечал руководитель последней реставрации Спасо-Преображенского собора В.Д. Сарабьянов: «...все мастера мирожской артели прекрасно владеют принципами фризового построения композиции, где сцены последовательно переходят одна в другую без разграничений, и при этом повествование не утрачивает ясности» [14, с. 34].



Оплакивание Христа
The Lamentation of Christ

Такая особенность повествования в стихах отвечает специфическому назначению храмового пространства — вбирать/втягивать человека в события, творящиеся во время службы или, как в данном случае, созерцающего роспись. В стихотворении «Ангел у гроба Господня» при единстве глагольных временных форм совмещаются пространство евангельского сюжета фрески и пространство храма, в котором находится говорящий. В первой и последней строках местоимением «мы» обозначен наблюдатель, ждущий смены со своего поста — поста зрителя в музее и одновременно охранника пещеры с погребенным Христом. Он по сюжету изображения наблюдает за тем, как две женщины («жены») идут через пустыню к месту его «вахты», в них читатель узнает жен-мироносиц, несущих масла, чтобы Его «обмыть и оплакать»; затем рассказывается о чуде явления Христа, свидетелями которого стали и женщины, и повествователь. В финальной полустрофе смешиваются «реальное пространство» говорящего и пространство фрески:

Мы тогда уже пост сдавали,
Уходили с горы по саду.
Выходили из храма молча...
Оставались еще — две жены [13, с. 74].

Если предпоследняя строчка обращает нас к образу автора-музейного хранителя, то последняя возвращает к описанным им событиям, изображенным на стене храма, делая их реальной реальностью.

В «Уверении Фомы» рассказ ведется от лица апостолов, субъект речи обозначен местоимением «мы». Стихотворение начинается описанием состояния оплакавших Христа учеников: «Мы затворились от иудеев, / уже отплакали, отгоревали. / Мы каменели одной идеей, / и тьма безмолвная нас окружала» [13, с. 76]. Центральное место в двух строфах из четырех занимает образ двери:

Вдруг двери мерцанием отделились,
Толчками сердца, или шагами.
Мы пробудились и протрезвели.
Вскочили на ноги и расступились.
Двери совсем уже ровно светились.
Мы изумились: «Они золотые?..

Двери сияли вратами в Царство.
Но если двери и здесь — двусторонни? [13, с. 76]



Уверение Фомы. Восточная часть южной ветви подкупольного креста

The Assurance of Thomas. The eastern part of the southern branch of the domed cross

При взгляде на фреску становится понятно такое внимание: белая рама двери и ее расположение вне других архитектурных элементов создает впечатление, что она, подобно порталу, висит в воздухе. Далее следует словесная иллюстрация действий на фреске:

...один сказал: я ключом открою,
отмычкой, ломом, и чем там, кроме.
Сияли двери, твердея светом, —
золото в ночь, о, маяк на море!
Наш парень ключ подбирал к замочку,
скважину пальцем встронул при этом.
И его пальцы ключом входили,
Но золотой покрывались коростой [13, с. 76–77].

В Евангелии от Иоанна эпизод описан так: «После восьми дней опять были в доме ученики Его, и Фома с ними. Пришел Иисус, когда двери были заперты, стал посреди них и сказал: мир вам! Потом говорит Фоме: подай перст твой сюда и посмотри руки Мои; подай руку твою и вложи в ребра Мои; и не будь неверующим, но верующим. Фома сказал Ему в ответ: Господь мой и Бог мой! Иисус говорит ему: ты поверил, потому что увидел Меня; блаженны невидевшие и уверовавшие» (Ин. 20: 26–28). Византийские мастера изобразили Иисуса на фоне запертой двери, в соответствии с этими словами. Однако у них Фома дотрагивается, действительно, скорее до дверной рамы, и Рожнятовский описывает этот сюжет, прямо следуя за изображением.

В финале стихотворения он возвращается к обобщенному образу наблюдателей:

Ушли мы в полдень, в зенит и славу.
В нежной пыльце — золотые скитальцы.
Учениками к Отцу поспешали...
Лишь один все глядел на свои пальцы [13, с. 77].

Расположение фигур учеников, складки их одежд и позы передают живую подвижность, что оправдывает глагол «ушли». Он естественно завершает сюжет о пережитом потрясении и преобразении «мы» в «Учеников» в истории и вечности.

Текст «Успения» — обращение сына к матери:

Ах, мама, как твоя душа
спеленутая — невесома!
Ее держу, как будто снова
в земное детство прибежал [13, с. 143].

Образ Иисуса Христа приближен к человеческому деталями земного детства: он вспоминает, как играл со стружками («спи-

ральками», сделанными Иосифом), поездку в Египет и запах духов, сохранившийся в праздничном мамином платье. Одновременно это утешение болеющей/умирающей матери взрослым сыном — Богом:

Ты будешь даже выше неба —
 За седину, за голодовки.
 Да нет, там не видны и крыши.
 Нет, ты не будешь там — как все.

Твоя душа мне невесома.
 Я пеленал — она послушна.
 Присядем же на край воздушный —
 Навеки уходя из дома [13, с. 144].



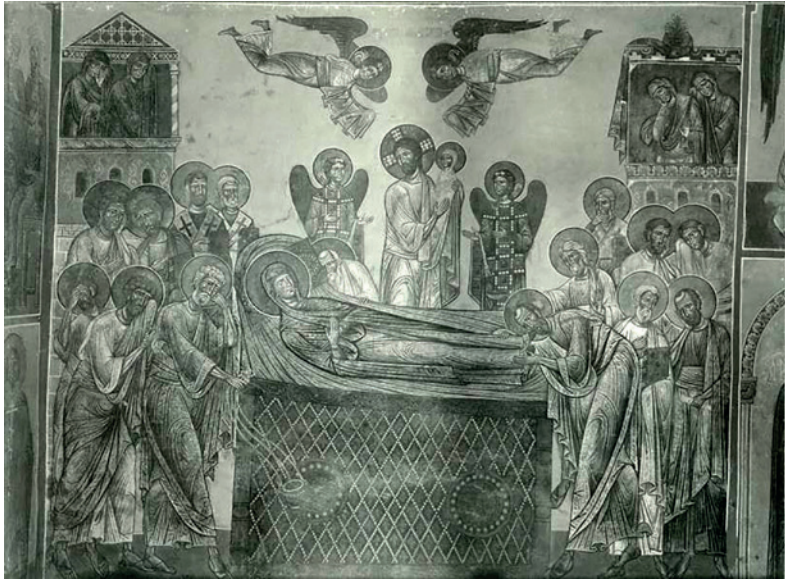
Успение Богородицы.

Восточная часть северной ветви подкупольного креста

The Dormition of the Virgin.

The eastern part of the northern branch of the domed cross

Во всех стихотворениях, посвященных евангельским сюжетам, ощутимо переживание событий автором, как будто их участником. Основное его состояние почти во всех случаях (кроме «Успения Богородицы») — потрясение человека от встречи с Богом; он никогда



Успение Богородицы (прорис)
The Dormition of the Virgin (drawing)

не готов к чуду, оно вызывает и ужас, и восторг. При этом, будучи обыденно усталым до нее, он обязательно переносится в совершенно иную реальность, где есть превосходящие его представления силы и мощные эмоции, заставляющие его преобразиться. Сюжет мистического Преображения оказывается центральным в «Мирожских стихах», написанных в храме, посвященном этому церковному празднику.

Стихи «Праздников» написаны в 1988–1991 гг., когда стали популярными работы о. П. Флоренского, в частности, о символике цвета [11]. Они как будто иллюстрируют основные положения обратной перспективы, описанной о. Павлом: субъект речи в них находится одновременно внутри изображения и вне его, в символическом пространстве вечности. Изображение он видит, поэтому в описаниях использует профессиональную лексику, и одновременно передает особое состояние, погружаясь (и втягивая читателя) в смысл изображенного. Тем самым создается эффект присутствия внутри описываемого и видимого сюжета или его фрагмента.

Таким образом, одухотворенное руками древних зодчих и художников пространство Спасо-Преображенского собора через сотни лет «оживляется» воспринимающим его поэтом. Уместно вспомнить

слова С.А. Колесникова: «...обращаясь к иконописи, мы не только определяем границы искусствоведческого “проекта” богословия, но и рассматриваем метафизическую стратегию познания мира вне-сциентистскими методами, но оттого не менее практически значимую для конкретной, “практической”, личности» [2, с. 38]. В «Сошествии Св. Духа на апостолов», завершающем цикл «Праздники», автор формулирует принцип деятельности художников:

Содержимое без формы
Лишь потом войдет в сосуды:
Материал нематериальный —
В краски выложили свет [13, с. 78].



Сошествие Св. Духа на апостолов. Западная стена
The Descent of the Holy Spirit on the Apostles. The western wall

В этом, как и в других стихотворениях сборника, слово «свет» объединяет прямое и переносное значения, свет физический приобретает метафизический смысл Божественного света. В 2012 г. вышла монография Рожнятовского «Рукотворенный свет», посвященная храмовому освещению. Стихи, написанные задолго до этого труда, отмечены повышенным вниманием к цветам и краскам, к движению воздуха и света, соответствующие слова в них составляют довольно объемное семантическое поле.

Образ света — константа всей книги «Мирожские стихи», она открывается эпиграфом из Евангелия от Фомы: «Я свет, который на всем. Я — все: все вышло из меня и все вернулось ко мне. Разруби дерево — я там; подними камень, и найдешь меня там» [13, с. 9].

Первое стихотворение сборника открывается стихом «Светлеет небо. Тяжелеет кодекс» [13, с. 11]; им задается тема небесного света и человеческого письма. Под светом у Рожнятовского понимается божественное начало, пронизывающее тварный мир: «Свет, попадая в слово воздух — / приобретает смысл неба» [13, с. 19]; собственно светом он и создается как мир материальный; окружающая природа воспринимается аналогом райского сада: «...Шаги святого на дорожке — / отображают свет небесный: так распускаются мгновенно / цветы на солнечном песке» (13); «Оглавный мир дробится, дышит, / откуда свет не перестанет, / у ветра отнимаешь листик, / а взял его тремя перстами» [13, с. 25]; «Свет из начала неизреченного / пьют изумруды травы человеческой» [13, с. 27]; «Плыл ангел, время золотивший — / переходил в иные лики, / предоставляя нам прощенье: / огромный, трудный, твердый свет» [13, с. 30]. Ряд примеров можно продолжить. В них видно продолжение мысли о П. Флоренского, который отмечал важность дневного света для понимания смысла сакральных явлений, когда говорил об иконных ликах, распространяя свечение их нимбов на более широкий круг явлений: «Лицо есть то, что видим мы при дневном опыте, то, чем являются нам реальности здешнего мира; и слово лицо, без насилия над языком, можно применять не только к человеку, но и к другим существам и реальностям при известном к ним отношении, как говорим мы, например, о лице природы и т. д. Можно сказать, лицо есть почти синоним слова явление, но явление именно дневному сознанию» [17, с. 52].

В стихах, включенных в разделы «Чудеса» и «Праздники», среди перволичных форм местоимений почти нет единственного числа; там, за одним исключением, используется «мы», поскольку все описываемое имеет универсальное, всеобщее значение, оно относится ко всем и имеет статус сакрального. Сакральное пространство храма пронизано человеческим преклонением перед Его тайной, силой и могуществом и благодарностью к Богу.

Специфичным мотивом «Праздников» оказался мотив выхода из храма, нарастающий к финалу: «Мы под ними в мир выходим: / Их народы — вновь идут» [13, с. 79], — говорится в «Сошествии Св. Духа на апостолов». Этот сюжет расположен над входом-выходом, на западной стене храма. Вся эта часть, включающая северо-западный компартимент храма, посвященный деяниям апостолов, освещает идею христианского просветительства, важнейшую для Нифонта. Она прослеживается в росписях: свет Божественной истины распространяется от Христа к апостолам («Первый апостольский собор», истории Петра и Павла), от них — к ученикам (Климент —

ученик ап. Павла), от Климента — к Кириллу и Мефодию и к самому Нифонту. Думается, через восемь веков псковский поэт продолжил эту линию, рассказав о собственном опыте приобщения к христианскому искусству и вере.

Стихи четвертого раздела — «Маргарит реки Великой» — выделяются бóльшей личностной составляющей. Они отмечены более современной формой: напечатаны без знаков препинания; демонстрируют разрушение регулярного ритма в пределах одного текста; в них традиционная рифма, как правило, сменяется сложными и очень изысканными созвучиями. Вместе с тем в стихах обнаруживаются следы (обломки) традиций: большинство из них написаны трехстрочной строфой (хотя рифмовка терцин встречается лишь в нескольких случаях, эти трехстишия из-за их редкости в русской поэзии отсылают читателя к «Божественной комедии» Данте); здесь встречаются древнерусские временные формы («упах», «возвах», «явлены есте»), поэтизмы («копии и знамена», «дол»), цитаты из богослужений. Смешение традиционности и модерности в разделе репрезентирует лирическое напряжение субъекта речи, его поиски форм выражения нового состояния, наваянного пребыванием в храме.

Пространство собора здесь больше не описывается, но обретенный там опыт предлагает «зрению новость из дрогнувшей точки» [13, с. 83]. Индивидуализированный автор здесь благодарен Богу за то, «что дал строением почуять эхо Знатья» [13, с. 84], под строением понимая, очевидно, Спасо-Преображенский собор. Это «Знатье» словно переносится на все окружающее пространство, в котором земная красота воспринимается Раем, а мир — Храмом:

Яблоньку побелю по началу весны
а уж она распухнет кипением райским сама

травки проклюнутся точки на кочках крючки
а уж потом опояшут затянут запойными снами

и солнышко выйдет высоко к достоинству сана
и ветер торжественный во Имя Отца и Сына

и Духом Святым в чистом небе нагреется синь
и произойдет происходит само как бы просто игрушки

но если Ребенок во Храме и Учит старейшин премудрых
в зеленой траве белой церковкой в синий восторг [13, с. 85].

Или:

...подожди меня немножко Дай еще раз восхититься
как умно и дивно мило сердцу в Красоте весной
сколь премудро невозможно множество в Тебе едино...

[13, с. 86]

Идея одухотворенности плоти, Божественного присутствия на земле и тварности мира — основная в разделе («...так осторожно случайно увидишь // в прозрачной тени прохождение Духа» [13, с. 89]), и это явный отзвук символических смыслов росписи собора. Главное лирическое чувство — восхищенное удивление красоте и благодарность:

Господи в нашей пустыне
Дай воздухом помолиться
воскреснут Твои Сады

и цветы изничтожат яд
цветные Тебе плоды
принесем и Ты будешь рад [13, с. 88].

Среди предметных составляющих окружающего пространства, наряду с рекой, травами и садовыми цветами появляются церковь и собор как архитектурные объекты: «цветом яблони церкви везде стоят» [13, с. 92].

В этом разделе множатся произведения молитвенного склада, которые отзвучат в стихотворении «Пскову», включенному в последний раздел сборника «Схолии Мирожские». Первая и предпоследняя строчка его: «посмотреть что помолиться». Это стихотворение более всех других в сборнике наполнено знаками храмовой архитектуры: штукатурки, протечки кровли, обнажения кладки, лазурит, луковицы глав, бегунец на поребрике, разводы и лопатки, апсиды, приделы, притворы, четверик, паперть, звонницы. Не город, а храмовое строение. Его пространство — целительно для смятенного и верующего, молящего о помощи и сравнивающего себя со зверем лирического героя.

Слова «титло», «табула» и «схолии» — названия последних разделов — объединены темой книжной древности и письма. Важность словесно-письменной традиции отражена и в графическом оформлении сборника, в частности, использованием иврита, греческого

и латыни в написании фразы «Иисус из Назарета, Царь Иудейский», которая предваряет пятый раздел.

Во второй части сборника общее настроение усложняется, обогащается мыслями о смерти и бессмертии. Пространственно-ландшафтные и природные образы, яркие цветообозначения, сюжеты фресок Спасо-Преображенского собора соседствуют в книге с маркерами древнего письма и писания: «полууставы веток» [13, с. 34], «лигатуры сучков, столбов и отражений» [13, с. 34], «письмена распустившейся ветки» [13, с. 113], писало, пергамен, титло и табула, кодекс и другие книжные детали, шрифты.

Композиционная рамка сборника представляет путь автора через музейную работу и прикосновение к мощнейшим пластам человеческой культуры — христианской религии и искусству — к собственному словесному, поэтическому творчеству. Первое стихотворение («Светлеет небо. Тяжелеет кодекс») выглядит увертюрой к сложному симфоническому целому: оно обыгрывает элементы молитвенного обращения писца за помощью и эпического описания подготовки к труду. Стихотворение заканчивается словами «...легкие полны / огромным воздухом, просторными словами» [13, с. 12]. Последнее же стихотворение сборника содержит элементы жанра просительной молитвы, обращенной к Богородице. Получается, что дар слова дается автору для создания молитвы.

Эти элементы текста, наряду с аллюзией к Иоанну Златоусту и посвящениями псковским поэтам Евгению Шешолину и Мирославу Андрееву позволяют говорить о том, что к описанию пространства в этой книге стихов применим термин «иеротопия», предложенный в связи с необходимостью определить специфику сакрализации пространства. «Мирожские стихи» Вс. Рожнятовского демонстрируют актуальность такого опыта сакрализации для конца прошлого столетия.

Литература

1. *Абашев В.В.* Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 2000. 404 с.
2. *Колесников С.А.* Богословское искусствоведение иконы священника Павла Флоренского: проблема лица и лика // Христианское чтение. 2017. № 2 (73). С. 37–56.
3. *Комеч А.И.* Каменная летопись Пскова XII – начала XVI века. М.: Северный паломник, 2003. 256 с.
4. *Коркунов В.В.* Кимрский локальный текст в русской литературе: дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2015. 290 с.
5. Крымский текст в русской культуре. Материалы международной научной конференции. Санкт-Петербург, 4–6 сентября 2006 г. / под ред. Н. Букс, М. Виролайн-нен. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2008. 250 с.
6. *Лазарев В.Н.* Псков. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря // *Лазарев В.Н.* Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. М.: Искусство, 2000. С. 106–112.
7. *Лотман Ю.М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры: Петербург. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1984. Вып. 664. С. 30–45.
8. *Меднис Н.Е.* Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск: НГПУ, 2003. 170 с.
9. *Морозкина Е.Н.* Церковное зодчество Древнего Пскова: в 2 т. М.: Северный паломник, 2007. Т. 1: Храмы. 424 с.
10. Москва и «московский текст» русской культуры / отв. ред. Г.С. Кнабе. М.: РГГУ, 1998. 228 с.
11. Небесные знамения (Размышление о символике цветов). 1919.X.7, 11. Сергиев Посад / публ. И.Л. Галинской // Человек: образ и сущность: Гуманитарные аспекты: Ежегодник. М.: ИНИОН РАН, 1990. № 1 (1). С. 268–273.
12. *Разумовская А.Г.* «Город на горах»: мифология Пскова в литературе. Псков: Конкорд, 2021. 290 с.
13. *Рожнятовский В.М.* Мирожские стихи. СПб: Политехника-сервис, 2013. 154 с.
14. *Сарабьянов В.Д.* Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М.: Северный паломник, 2015. 80 с.
15. *Сойкин П.П.* Спасо-Мирожский монастырь в Пскове // Православные русские обители: Полное иллюстрированное описание православных русских монастырей в Российской Империи и на Афоне. СПб.: Воскресение, 1994. С. 176–177.
16. *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб: Искусство-СПБ, 2003. 616 с.
17. *Флоренский П.А.* Иконостас. М.: Искусство, 1995. 254 с.

Research Article

The Role of Ekphrasis in Creating Hierotopy in “Mirozhsky Poems” by Vsevolod Rozhnyatovsky

© 2023. Ilona V. Moteyunayte
Pskov State University,
Pskov, Russia

Abstract: The article is devoted to the analysis of Vsevolod Rozhnyatovsky’s “Mirozhsky poems” (2013), which demonstrates the sacralization of the place described therein. The author shows how the title toponym exists in the cultural consciousness of the Pskovites (the name of the river is absorbed by the name of the temple, which has been turned into a museum). Its composition outlines a peculiar lyrical plot: the subtitles of the book indicate the author’s path from museum work through contact with the Christian religion and art to his own poetic creativity in line with the Christian idea of the Logos. The motif of leaving the temple allows the poet to spread the received in it “knowledge” about the creatureliness of the world to the entire city, which is perceived as a city-temple; the acquired poetic gift turns his book of poems into a kind of prayer for a person of the 20th century, shocked by the meeting with the Christian artistic tradition. The article pays particular attention to the specifics of the poetic ekphrasis, which represents the descriptions of the frescoes of the Transfiguration Cathedral of the Pskov Mirozhsky Monastery. There is the analysis of the position of the subject of the speech (inside the temple but at the same time inside the frescoes plot) based on the contributions of three poems containing the ekphrastic descriptions. This is seen as a kind of illustration to the Pavel Florensky’s ideas of about the icon and church art. The article also indicates to the connections of the 20th century author’s perception of frescoes with the 12th century icon-painting program, which reflects the theological controversy about the union of divine and human God the Son’s nature. The poet’s fascination with this topic attested to the relevance of hierotopy even for the end of the 20th century.

Keywords: Vsevolod Rozhnyatovsky, “Mirozhsky poems,” frescoes, ekphrasis, the Transfiguration Cathedral of the Pskov Mirozhsky Monastery.

Information about the author: Ilona V. Moteyunayte — DSc in Philology, Associate Professor, Professor of the Department of Philology, Communications and Russian as a Foreign Language, Pskov State University, Lenin Sq., 2, 180000 Pskov, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6117-4555>

E-mail: ilona_motya@mail.ru

For citation: Moteyunayte, I.V. “The Role of Ekphrasis in Creating Hierotopy in ‘Mirozhsky poems’ by Vsevolod Rozhnyatovsky.” *Literaturnyi fakt*, no. 2 (28), 2023, pp. 194–217. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2023-28-194-217>

References

1. Abashev, V.V. *Perm' kak tekst. Perm' v russkoi kul'ture i literature XX veka* [*Perm as a Text. Perm in Russian Culture and Literature in 20th Century*]. Perm, Perm University Publ., 2000. 404 p. (In Russ.)
2. Kolesnikov, S.A. “Bogoslovskoe iskusstvovedenie ikony sviashchennika Pavla Florenskogo: problema litsa i lika” [“Theological Art Criticism of the Icon of the Priest Pavel Florensky: The Problem of Face and Countenance”]. *Khristianskoe chenie*, no. 2 (73), 2017, pp. 37–56. (In Russ.)
3. Komech, A.I. *Kamennaia letopis' Pskova XII – nachala XVI veka* [12th – Early 16th Century Stone Chronicle of Pskov]. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2003. 256 p. (In Russ.)
4. Korkunov, V.V. *Kimrskii lokal'nyi tekst v russkoi literature* [*The Kimry Local Text in Russian Literature: PhD Dissertation*]. Tver, 2015. 290 p. (In Russ.)
5. Buks, N., and M. Virolainen, editors. *Krymskii tekst v russkoi kul'ture. Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. Sankt-Peterburg, 4–6 sentiabria 2006* [*The Crimean Text in Russian Culture. Materials of the International Scientific Conference. St. Petersburg, September 4–6, 2006*]. St. Petersburg, Pushkin House Publ., 2008. 250 p. (In Russ.)
6. Lazarev, V.N. “Pskov. Spaso-Preobrazhenskii sobor Mirozhskogo monastiria” [“Pskov. The Transfiguration Cathedral of the Mirozhsky Monastery”]. Lazarev, V.N. *Iskusstvo Drevnei Rusi. Mozaiki i freski* [*Old Russian Art. Mosaics and Frescoes*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 2000, pp. 106–112. (In Russ.)
7. Lotman, Iu.M. “Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda” [“The Symbolism of St. Petersburg and the Problems of Semiotics of the City”]. *Semiotika goroda i gorodskoi kul'tury: Peterburg* [*Semiotics of the City and Urban Culture: St. Petersburg*], issue 664. Tartu, Tartu State University Publ., 1984, pp. 30–45. (In Russ.)
8. Mednis, N.E. *Sverkhteksty v russkoi literature* [*Supertexts in Russian Literature*]. Novosibirsk, Novosibirsk State Pedagogical University Publ., 2003. 170 p. (In Russ.)
9. Morozkina, E.N. *Tserkovnoe zodchestvo Drevnego Pskova: v 2 t.* [*Old Pskov Church Architecture: in 2 vols.*], vol. 1: Khramy [Temples]. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2007. 424 p. (In Russ.)
10. Knabe, G.S., editor. *Moskva i “moskovskii tekst” russkoi kul'tury* [*Moscow and the “Moscow text” of Russian Culture*]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 1998. 228 p. (In Russ.)
11. “Nebesnye znameniiia (Razmyshlenie o simvolike tsvetov). 1919.X.7, 11. Sergiev Posad” [“Heavenly Signs (Reflection on the Symbolism of Colors). October 7, 11, 1919. Sergiev Posad”], publ. by I.L. Galinskaia. *Chelovek: obraz i sushchnost': Gumanitarnye aspekty: Ezhegodnik*, no. 1 (1), 1990, pp. 268–273. (In Russ.)
12. Razumovskaia, A.G. “Gorod na gorakh”: mifologiiia Pskova v literature [“The City on the Mountains”: The Pskov Mythology in Literature]. Pskov, Konkord Publ., 2021. 290 p. (In Russ.)

13. Rozhniatovskii, V.M. *Mirozhskie stikhi* [*Mirozhsky Poems*]. St. Petersburg, Politekhnik-servis Publ., 2013. 154 p. (In Russ.)

14. Sarab'ianov, V.D. *Spaso-Preobrazhenskii sobor Mirozhskogo monastyria* [*The Transfiguration Cathedral of the Mirozhsky Monastery*]. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2015. 80 p. (In Russ.)

15. Soikin, P.P. “Spaso-Mirozhskii monastyr’ v Pskove” [“Pskov Mirozhskiy Monastery”]. *Pravoslavnye russkie obiteli: Polnoe illiustrirovannoe opisanie pravoslavnykh russkikh monastyrei v Rossiiskoi Imperii i na Afone* [*Orthodox Russian Monasteries: A Complete Illustrated Description of Orthodox Russian Monasteries in the Russian Empire and Mount Athos*]. St. Petersburg, Voskresenie Publ., 1994, pp. 176–177. (In Russ.)

16. Toporov, V.N. *Peterburgskii tekst russkoi literatury: Izbrannye trudy* [*The Petersburg Text of Russian Literature: Selected Works*]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 2003. 616 p. (In Russ.)

17. Florenskii, P.A. *Ikonostas* [*Iconostasis*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1995. 254 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 31.01.2023

Одобрена после рецензирования: 13.04.2023

Дата публикации: 25.06.2023

The article was submitted: 31.01.2023

Approved after reviewing: 13.04.2023

Date of publication: 25.06.2023